

Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.

Roger Chamberland

Volume 25, numéro 1-2, été-automne 1992

La pragmatique : discours et action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501007ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501007ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

L'Art à l'État vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chamberland, R. (1992). Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. *Études littéraires*, 25(1-2), 213–218. <https://doi.org/10.7202/501007ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Shusterman, Richard, *l'Art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit (Le Sens commun), 272 p.

■ Il est heureux que l'essai de Richard Shusterman paraisse simultanément en français et en anglais. Si la pensée pragmatiste est généralement bien connue dans le monde anglo-saxon, la situation est différente dans la francophonie où, pour des raisons qui tiennent plus aux fondements épistémologiques qu'elle sous-tend — principalement son absence de toute finalité — qu'à la rigueur de la théorie, elle est fort négligée et rangée, aux côtés de la philosophie britannique, dans la section de la philosophie analytique. Mais voilà que le livre de Shusterman vient réactualiser ce courant de pensée et relancer une théorie esthétique qui, dans le présent contexte, s'appuie plus particulièrement sur les arts populaires et la culture des mass media. Ce qui, dans le champ de la philosophie, marque une rupture avec une certaine tradition qui a toujours privilégié et continue de favoriser la culture dite savante, comme si cette dernière constituait un vaste ensemble où est concentré tout le plaisir esthétique.

D'entrée de jeu, l'auteur marque ses positions : dans un premier temps, il présente le pragmatisme, tel qu'il a été principalement conçu par Dewey au début du siècle, et la fortune, toute relative, qu'il a connue, bien que supplanté par la philosophie analytique dès le départ. La perspective « holiste » qui caractérise le pragmatisme rend indissociable chacune des parties qui constituent un tout. Autrement dit, l'expérience de l'art engage l'individu dans son entièreté, superposant sens et raison, corps et logique. Le point de vue « esthétique-somatique » de Dewey est à rapprocher de la pensée de Merleau-Ponty qui valorise le corps vivant dans l'appréhension du monde. Procédant d'une théorie instrumentaliste du savoir, le pragmatisme soutient que « le but ultime de toute recherche scientifique ou esthétique est, non pas la vérité ou le savoir pour eux-mêmes, mais une meilleure expérience ou la mise en épreuve, par l'expérience, d'une valeur » (p. 38). En somme, il n'y a aucune valeur esthétique qui soit assurée d'une quelconque forme de permanence, puisqu'à tout moment elle tombe sous le coup de nos perceptions esthétiques. Mais encore faut-il que ces percepts et affects ne soient pas strictement dirigés vers l'Art, qui en limiterait la portée et nous priverait de tout un pan de l'expérience quotidienne qui offre sa part de stimuli et de plaisir esthétique, comme l'a si bien montré Herman Parret dans son essai *le Sublime du quotidien*. Le philosophe se double ici du sociologue, qui doit refondre les statuts de l'Art, tels qu'ils sont traditionnellement connus et transmis, afin d'en élargir le champ pour qu'il englobe des

manifestations dont on retire du plaisir esthétique sans qu'elles fassent nécessairement partie d'une pratique artistique reconnue comme la peinture ou la sculpture, etc. Shusterman démontre que la dimension sociohistorique de l'Art en conditionne la légitimité et en assure la pérennité tout en limitant son appréciation aux seules personnes, l'élite, qui en connaissent les enjeux et, surtout, qui définissent les pratiques à partir d'une narration historique. Position qui rejoint ainsi les travaux de Pierre Bourdieu.

L'Art, pour Shusterman, doit être envisagé de façon beaucoup plus large : c'est une expérience esthétique qui, échappant à l'enfermement institutionnel, s'inscrit dans la dynamique qui la fonde et l'interprétation qui la constitue en œuvre. Elle doit être en prise directe sur la vie et susceptible de la transformer. Le plaidoyer de Shusterman pour l'art populaire est éloquent : il démonte une à une toutes les objections traditionnelles qui lui sont adressées. Malgré tout, cela ne garantit pas la « pureté » institutionnelle de l'art populaire; on peut objecter que, comme l'Art, noble et légitime, l'art populaire est soumis à des principes et à des régulations formelles qui en limitent l'accès et en restreignent la pratique. Le même « principe de nouveauté contenu dans la tradition » vaut tout aussi bien pour la musique *rap* que pour la peinture ou la littérature. La spéculation capitaliste vaut tout autant pour l'un et l'autre champ, celui de la production restreinte et celui de la production de masse, et il est étonnant que le sociologue ici ne prenne pas plus en considération la structure de l'industrie culturelle et les manipulations « génétiques » par lesquelles elle peut procurer la sensation de nouveauté. Même si l'art populaire peut être apprécié par toutes les classes de la société, cela ne signifie pas pour autant qu'il représente une pratique démocratique, libre et ouverte à tous. D'une part, dans ses formes radicales ou exacerbées (le *heavy metal*, par exemple), il devient inaccessible pour un large public. D'autre part, son pouvoir de transformation de la *praxis* de la vie ordinaire est tout de même limité par la désorganisation « relative » des groupes ouvriers, syndicaux, etc., comme, à un autre niveau, le « grand art » l'est par la structure individualiste des groupes financiers. De sorte qu'il est difficile de suivre l'auteur lorsqu'il affirme qu'il y a coercition de la classe dominante afin d'assurer le monopole et du « grand art » et de l'art populaire. Cette théorie du complot, cette vision de *Big Brother* orwellienne, suppose une convergence d'intérêts inexistante : les sphères de l'activité humaine sont multiples, hétérogènes et fragmentées à l'infini, aucune n'est totalement assujettie à la raison du pouvoir capitaliste. De la même manière, il ne faut pas penser que la réception des œuvres ou le plaisir esthétique s'effectuent toujours selon les mêmes paramètres. Chaque individu se donne un cadre d'expérience à partir duquel il intègre le plaisir esthétique à sa dynamique personnelle et à sa *praxis* de la vie ordinaire.

Shusterman a raison de dire que l'intellectuel réfute ouvertement l'art populaire, à moins qu'il ne soit contraint de l'apprécier lorsqu'il y a récupération par le système des beaux-arts (pensons à Marcel Duchamp ou à Andy Warhol). Mais on peut s'interroger sur les raisons qui le poussent à agir ainsi : on est enclin à penser que l'amour de l'art populaire est une chose inavouable quoiqu'effective. Penser qu'il est possible d'exercer un cloisonnement au niveau des perceptions, des sensations vives est insoutenable; cela suppose que l'intellectuel n'a de vie sensible que devant la *Joconde* ou à l'écoute d'une œuvre de Gustav Mahler! À l'inverse, on ne peut prétendre que le seul enrichissement des classes populaires

soit la musique populaire; il faut avoir circulé dans le milieu rural au Québec pour constater que l'écoute de l'opéra du *Metropolitan* de New York le samedi après-midi à la radio n'est pas du tout incompatible avec celle de la musique *country*!

Certes le propos de l'auteur de *L'Art à l'état vif* consiste plutôt à légitimer, ou du moins à affranchir, l'art populaire des préjugés négatifs qui le maintiennent dans une zone d'exclusion de l'enrichissement esthétique pour les intellectuels. Son engagement est clair, il ne tente pas de se rallier le consommateur moyen, sachant pertinemment que celui-ci ne le lira pas. Il a choisi deux exemples pour illustrer son propos : un poème de T.S. Eliot et une pièce *rap* du groupe Stetsasonic. Si le premier exemple relève de la culture lettrée, le second, à n'en pas douter, fait partie de la culture populaire. Toutefois, on s'étonne que l'auteur s'en tienne uniquement à l'analyse du texte de la chanson et n'en considère pas plus largement les autres composantes, ni même la réception sensible dont il souligne l'importance dans l'écoute en direct ou en différé du *hip-hop*; on aurait souhaité voir de quelle manière le pragmatisme compose avec des données aussi mobiles et fluctuantes que le corps, le geste, la voix, les mouvements de scène, etc. Attitude pour le moins équivoque puisque l'auteur, en conclusion, propose d'être plus directement branché sur l'expérience somatique afin d'assigner le corps et le langage aux changements sociaux, ce qui, en d'autres termes et dans les modes d'appropriation de l'art à l'état vif, revient à conjuguer l'éthique et l'esthétique. Un tel projet philosophique ne manque pas d'audace car, en abolissant au préalable toute hiérarchie entre les diverses manifestations culturelles, il replace le philosophe dans la cité et lève la contrainte de la légitimation de toute forme d'art sur « le marché des biens symboliques ».

Roger Chamberland
Université Laval

■ Je n'ai pas ménagé mes efforts pour que paraissent simultanément les versions française et anglaise de mon ouvrage sur l'esthétique pragmatiste. Je suis donc particulièrement reconnaissant de l'intérêt qu'il a suscité dans le monde francophone et dont témoigne, entre autres, l'analyse perspicace qu'en fait ici Roger Chamberland. Je suis en outre heureux qu'on m'offre la possibilité de répondre à sa critique; les importantes questions qu'elle soulève me laissent croire que ma vision pragmatiste de l'art populaire n'a peut-être pas été tout à fait bien comprise. Comme le souligne Chamberland lui-même, le pragmatisme est relativement peu connu auprès des intellectuels francophones, et il me semble que plusieurs des objections qu'il oppose à mon plaidoyer pour l'art populaire peuvent être expliquées par le fait qu'il ne m'a pas compris en termes pragmatistes, selon l'esprit et la méthode du pragmatisme.

Je clarifierai tout d'abord une possible confusion en ce qui concerne l'épistémologie du pragmatisme, que Chamberland définit par « son absence de toute finalité ». En fait, l'épistémologie pragmatiste,

tout comme sa théorie de la signification, *est* fondée sur des finalités (les buts, les fins, les effets de l'action, pour et par laquelle nous poursuivons notre quête de la connaissance). Le pragmatisme s'intéresse à la connaissance (ou la vérité), non pas pour sa concordance avec une réalité préexistante, mais pour l'efficacité avec laquelle elle permet d'atteindre les buts ou les effets recherchés par l'action ou l'investigation. Ce n'est donc pas la notion de finalité, au sens français de *dessein*, qui fait défaut à l'épistémologie pragmatiste, mais plutôt celle de fixité — ou d'infailibilité, ou d'achèvement définitif — : d'un point de vue pragmatiste, il n'y a pas de vérités absolues (pas même d'a priori) que l'expérience ultérieure ne puisse remettre en question; il n'y a pas de limite à l'investigation.

Cette faillibilité du pragmatisme tient à sa souplesse, qui elle-même découle d'une conception historique du monde et de l'expérience humaine, contingents, en transformation continuelle, susceptibles d'être remodelés et améliorés par l'homme. C'est à sa souplesse aussi que le pragmatisme doit de ne pas être puriste. Aussi mon plaidoyer pragmatiste pour l'art populaire ne cherche-t-il pas à en affirmer ou à en authentifier « la pureté institutionnelle », mais plutôt à reconnaître l'usage qu'on en fait « comme instrument d'oppression socio-culturelle » (p. 101), son « exploitation grossièrement commerciale » (p. 108-109) et ses « effets sociaux [...] très nocifs » (p. 111). Je souligne clairement que mon point de vue n'a rien de puriste : il s'agit d'un « améliorisme » « reconnaissant tout à la fois les défauts et les abus de l'art populaire, mais aussi ses mérites et ses virtualités prometteuses » (p. 148-149). Et je soutiens que ses plus grossières manifestations sont entre autres imputables au fait que, dévalorisé et négligé par la culture savante, l'art populaire a été privé des exigences esthétiques et culturelles d'une critique constructive et vigilante, et plus ou moins livré à des standards et à des impératifs rudimentaires et commerciaux. Je suis entièrement d'accord avec Roger Chamberland lorsqu'il affirme que l'art populaire ne représente pas vraiment « une pratique démocratique, libre et ouverte à tous » — quoiqu'en raison de son hétérogénéité, j'aie du mal à désigner l'art populaire comme étant *une* pratique. J'insiste cependant sur l'évidence : l'art populaire, toutes formes confondues, est en général plus démocratique, plus ouvert et accessible que l'art savant; il procure un plaisir esthétique essentiel et une expression culturelle spécifique à un plus grand nombre de personnes.

La souplesse et l'ouverture du pragmatisme se manifestent aussi par son refus des divisions essentialistes ou des catégories absolues, qu'il transforme en distinctions heuristiques permettant d'identifier les tendances dominantes dans tel ou tel domaine complexe. C'est pourquoi je rejette dans mon esthétique pragmatiste « toute division essentielle et irréductible [...] entre [l'art savant] et l'art populaire » (p. 138) : non seulement les œuvres populaires d'une époque deviennent-elles de l'art savant dans une autre, mais une œuvre donnée, à une époque donnée, peut exister à la fois en tant qu'art savant et art populaire, suivant l'usage qu'on en fait. Si je formule mon plaidoyer pour l'art populaire face à l'art savant en termes d'opposition binaire, c'est simplement parce que ces termes sont ceux-là mêmes dont se servent les intellectuels pour condamner l'art populaire. Aussi suis-je parfaitement d'accord avec Chamberland : l'art populaire et l'art savant ont effectivement en commun certains principes et contraintes formelles, et jusqu'au désir d'une certaine part d'originalité, bien que la nouveauté radicale soit

moins recherchée par l'art populaire, qui vise à une compréhension plus large et plus aisée (mais non pas universelle). Mon étude du *rap* tente de montrer concrètement comment un art populaire parvient à respecter certaines de ces contraintes esthétiques.

Je conviens aussi du fait que l'art populaire suscite divers modes de réception et intéresse des publics variés qui, comme le note Chamberland, sont désorganisés. J'insiste d'ailleurs sur ce point lorsque je définis le public de l'art populaire comme un agrégat d'innombrables groupes plutôt que comme une masse gigantesque et homogène; ce public est

réellement structuré en groupes de goûts différents, reflétant des idéologies variées et divers milieux socio-culturels, et employant de multiples stratégies interprétatives pour « lire » les textes de l'art populaire, pour les rendre plus pertinents et plus satisfaisants eu égard à leur expérience sociale particulière (p. 168).

Je suis très étonné que Chamberland suggère que je pense différemment. Peut-être est-ce parce qu'il suppose que, si je défends l'art populaire, c'est que je le considère comme un tout pur et unifié, comme une entité onthologique distincte, opposée à l'art savant. Le pragmatisme nous met en garde contre de telles réifications puristes et homogénéisantes; pour les mêmes raisons, jamais je ne pourrais insinuer « que le seul enrichissement des classes populaires soit la musique populaire ». Mon plaidoyer pour l'art populaire est une condamnation explicite, non pas de l'art savant, mais seulement de ses prétentions à l'exclusivité (p. 106). Le chapitre 6 de mon ouvrage et la lecture que j'y fais de T.S. Eliot ont d'ailleurs pour but de défendre l'art savant contre certains lieux communs de la critique et d'affirmer la pérennité de sa valeur. Mais quand on considère l'opposition entre l'art populaire et l'art savant dans une optique absolutiste et puriste plutôt que pragmatiste, il est facile d'en déduire des conclusions fausses et homogénéisantes.

Je suis moins étonné de l'autre reproche de Chamberland, qui m'accuse de souscrire à la théorie du complot selon laquelle la classe dominante exploiterait les cultures tant populaire que savante pour mieux conserver ses prérogatives sociales. Je concède bien volontiers qu'on trouve dans la classe dominante une divergence d'intérêts considérable; pour reprendre l'analyse de Bourdieu, il y a même une lutte de légitimation entre la partie dominante et la partie dominée de la classe dominante. Qui plus est, jamais je ne suggérerais l'existence d'un complot sciemment organisé pour utiliser l'art (savant ou populaire) à des fins de renforcement de la hiérarchie socioculturelle. Un tel complot n'est pas nécessaire : des préjugés tenaces, des institutions culturelles telles que notre système d'éducation, actionnent déjà tous ces rouages conspirateurs, à notre insu et même à l'encontre de notre volonté et de nos intérêts. Ainsi, un professeur militant noir mettra tout naturellement au programme les œuvres d'Eliot plutôt que les pièces *rap* de Public Enemy, même s'il préfère ces dernières et les considère plus pertinentes.

Cette remarque sur la force des institutions culturelles m'amène à la dernière et très importante critique de Chamberland, qui s'en prend au fait que mon analyse de « Talkin' All that Jazz » du groupe Stetsasonic se limite au texte de la chanson sans entrer dans le détail de la mélodie, du rythme, de l'interprétation, de la danse. Critique d'autant plus importante que j'ai toujours mis en évidence, dans ma

défense des musiques *rock* et *rap*, les éléments non linguistiques et somatiques, considérant le somatique comme une dimension prometteuse pour l'esthétique. J'aurais aimé pouvoir analyser les éléments non linguistiques dans mon ouvrage, comme je le fais toujours dans mes cours et mes conférences. Mais l'imprimé n'est pas le medium idéal pour une démonstration empirique, au contraire de la musique et de l'équipement vidéo dont je dispose pour mes conférences. Mon plaidoyer pour un art populaire relevant essentiellement de la culture orale est donc limité par un medium culturel écrit et intellectuel : ce livre publié aux Éditions de Minuit dans la collection *Le Sens commun*, destinée à des lecteurs érudits. Roger Chamberland a raison de souligner ainsi les limites de mon entreprise : elles reflètent les limites inhérentes à la structure même de notre culture intellectuelle. Ce qui démontre que les efforts des intellectuels pour légitimer l'art populaire ne peuvent à eux seuls être efficaces; leur succès dépend d'une plus vaste réforme socioculturelle.

Richard Shusterman
Temple University, Philadelphie